

Synästhetisch wirken – Zur Architektur und inszena- torischen Praxis der Jesuiten

Gegründet von Ignatius von Loyola in der Zeit zwischen der Reformation und dem Abschluss des Trienter Konzils, repräsentiert der Jesuitenorden sowohl in seiner inneren Struktur wie auch in der Aufgabenstellung etwas Neues, aus dem sich auch einige Besonderheiten der ersten Phase seiner Wirkungsgeschichte zwischen der päpstlichen Anerkennung 1540 und der vorübergehenden Auflösung 1773 erklären. Zunächst fällt vieles von dem fort, was für ältere Ordensgemeinschaften charakteristisch gewesen war, so die einheitliche Kleidung, das gemeinsame tägliche Gebet und überhaupt die Konstanz klösterlichen Lebens. Nicht ein fixierender Ortsbezug war Ignatius wesentlich, sondern die Ausbildung und anschließende Aussendung der Ordensbrüder. Sie mussten bereit sein, an jeden Ort zu gehen, der ihnen befohlen worden war, und sich äußerlich den Lebensformen in der Fremde assimilieren. Ihre Tätigkeit war keineswegs ausschließlich religiöser bzw. missionarischer Natur, sondern die Jesuiten konnten auch als Lehrer, Professoren oder Wissenschaftler arbeiten und sowohl in kirchlichem wie politischem Auftrag unterwegs sein, was den Aktionsradius natürlich ungewöhnlich erweiterte. Es gab also von Anfang an, neben einer streng zentralistischen Struktur, dem Bezug auf die Gegenreformation und der Gehorsamverpflichtung gegenüber dem Papst, die Verpflichtung »zur weltweiten Mobilität«.¹ Nicht zuletzt darin liegt auch ein spezifisch neuzeitlicher Zug.

1 Hartmann 2001: 20,
zur Ordensstypologie 19 ff.

Die Ordensstruktur wurde immer als militärisch beschrieben, und ein straffes Reglement gilt auch hinsichtlich der von Ignatius ausgeprägten Vorstellung von Spiritualität. In Rom erschienen 1548 seine *Exercitia spiritualia*, in denen ein ganz zeitgemäßes Verständnis der Bedeutung und Verantwortlichkeit des Individuums sich mit einer spezifischen Form geistlicher Praxis verband. Die Übungen sind in vier »Wochen« eingeteilt und zielen auf eine Systematik der Gewissenserforschung, des Betens und Meditierens. Geistliche Erfahrungen wurden als mitteilbar und übbar verstanden; weltliche Dinge sollten auf das für sie notwendige Maß zurückgedrängt werden, um Raum zu schaffen für den Bezug auf Gott. Das aber bedeutet keinen Rückzug. Unter der ignatianischen Leitvorstellung, Gott »in allen Dingen« zu suchen², konnte und sollte sich der Jesuit Aufgaben in der Welt zuwenden, wobei es neben der Förderung der Frömmigkeit

2 A. a. O.: 24 ff.

genauso um Mission, Ausbildung und Arbeit am Gemeinwohl ging. Dabei wurde schnell auch die Hebelwirkung politischer Einflussnahme erkannt und genutzt, besonders effektiv über die Prinzenziehung oder die Funktion des Beichtvaters von Regenten.

In erstaunlich kurzer Zeit baute der Orden schon ab der Mitte des 16. Jahrhunderts, und meist finanziert durch Fundraising, eine Infrastruktur in allen damals bekannten Erdteilen auf, wobei die Arbeit der einzelnen Niederlassungen auf die jeweiligen Gegebenheiten und Notwendigkeiten abgestimmt war. Um ein konkretes Beispiel soll es im Folgenden zunächst gehen. Es folgt die Darstellung einer programmatisch aufschlussreichen Deckenmalerei. Schließlich wird von den charakteristischen Wirkungsmitteln des Ordens zu handeln sein, nicht nur von der auf Effektivität programmierten und mit regionaler Differenzierung überall auf der Welt eingesetzten jesuitischen Architektur und bildenden Kunst, sondern überhaupt allen nur denkbaren Medien, wobei die gebräuchlichen durch zahlreiche neue und zum Teil technisch utopische ergänzt werden sollten. Ziel war stets, die Gläubigen mit dem jeweils für notwendig gehaltenen möglichst eindringlich zu konfrontieren, wozu auch synästhetische Verfahrensweisen entwickelt wurden.

Das Münchner Kolleg

In München wurde zwischen 1583 und 1597 ein großes Jesuitenkolleg inklusive einer Kirche unter der Schutzherrschaft des Erzengels Michael errichtet. Herzog Wilhelm V., der Regent und strenggläubige Finanzier, sah darin offensichtlich ein Mittel, den in Unordnung geratenen religiösen Verhältnissen der Stadt erneut eine feste katholische Struktur aufzuprägen, denn in der Mitte des Jahrhunderts wurde Klage geführt über ein zunehmendes Sektenwesen und vor allem die Präsenz protestantischen Gedankengutes bis in die patrizische Elite hinein. Kolleg und Kirche waren nun nicht etwa bescheidene Bauten am Stadtrand, sondern eine politisch-religiöse Struktur in einer Dimension, die nur noch mit der Residenz selber verglichen werden konnte, ja diese in der systemischen Einheitlichkeit des Gesamtkomplexes noch übertraf. Pracht und Anspruch stießen sogar innerhalb des Ordens auf Kritik, ohne aber dass die weitere Ausführung darunter gelitten hätte. Über das fertige Werk schrieb ein Zeitgenosse:

»Das Jesuitische Collegium belangend, hat solches eine überaus große Weite, das der Größe halber wol ein König darin Hof halten kundte, mit unterschiedlich großen Höfen und Gärten, groß und kleinen Zimmern in starker Anzahl, hübschen Refectoriis, Speißstuben, Schulen, Sälen und mit Tafel geziert, darin die Jugend alle Tag Meß, bisweilen auch Predigt höret. Hat dieses Collegium 800 Kreuzfenster, und wie mir der Rector sagt, so ist dieses nach dem Escurial in Spagna das furnembste Collegium in ganz Europa, darumben diese Patres alle allein Ihrer

Durchl. Dem Herzog Wilhelm zu danken haben.«³

Der Vergleich mit dem *Escorial*, der das Kolleg noch lange Zeit begleiten sollte, verdeutlicht vielleicht nicht den Rang, aber doch die Wirkung der hier vorgenommenen Setzung.

Die funktionalen bzw. typologischen Vorbilder finden sich in Rom, auch ohne dass jeweils eine konkrete architektonische Abhängigkeit vorliegt. Für das Münchner Kolleg ist an das *Collegio Romano* zu erinnern, das eine der ersten jesuitischen Ausbildungsstätten war, in denen der Unterricht grundsätzlich, was zu der Zeit unüblich, aber von Ignatius vorgeschrieben war, kostenlos erteilt wurde. Ein Kolleg konnte erst gegründet werden, wenn genügend Dotationen gegeben waren.⁴ Das *Collegio Romano* entstand 1551, ein Neubau wurde aber erst 1583–85 errichtet, also zeitgleich mit dem Baubeginn in München. Im römischen Bau wurde ein Jahrhundert nach Gründung auch das *Museum Kircherianum* eingerichtet, keine Lehrmittelsammlung, sondern eine der bedeutendsten Kunst- und Wunderkammern der Zeit, kuratiert von dem jesuitischen Gelehrten Athanasius Kircher.⁵ München beschied sich demgegenüber mit rein kollegiatischen Funktionen. Die zugehörige *St. Michael-Kirche* entstand nur wenig später. Dieser Bau blieb, was seine architektonische Gestalt angeht, ohne Bezug auf *Il Gesù*, der Mutterkirche des Ordens, die ansonsten zum weltweiten Prägemuster wurde. Allerdings verbindet beide Bauten eine Eigenschaft, die auf Beschlüsse des Tridentinums zurückgeht. Fortan nämlich wurden häufig große, säulenlose Räume errichtet, zumeist Wandpfeilerkirchen, die von überall her eine gute Sicht auf den Hochaltar boten, um so auch die Konzentration der Gläubigen zu befördern.

In München nahm das Kolleg, zunächst in provisorischen Räumen, schon 1559 seine Arbeit auf – das heißt nur gut zehn Jahre nach der Gründung des ersten Jesuitenkollegs 1548 in Messina. Das Expansionstempo des Ordens ist also enorm; bis 1560 gab es schon eine Vielzahl von Kollegien in ganz Europa.⁶ Von den beiden Teilen der neu errichteten Münchner Gesamtanlage ist das Kolleg als sorgfältig artikulierter Nutzbau ausgelegt. Typologisch sind dies Multifunktionsgebäude für den Unterricht, ausgestattet mit Bibliothek, Wirtschaftsräumen, Krankentrakt und Wohnungen für die Professoren. Vorbilder boten Klöster, Hospitäler und auch der frühneuzeitliche Palastbau. Was in München und in anderen jesuitischen Anlagen darüber hinaus auffällt, ist die Regelmäßigkeit rechtwinklig um Gärten gruppierter Flügel, was insgesamt »den Idealen rationaler Grundrissdispositionen der Renaissance« entspricht.⁷ Demgegenüber gibt bei der Kirche schon die Schauseite Aufschluss über weitergehende repräsentative und symbolische Intentionen (Abb. 1). Ein Vergleich mit der Baugeschichte der etwa ein Jahrhundert zuvor entstandenen *Frauenkirche* verdeutlicht das spezifisch Neue der Jesuitenkirche. Der ältere Bau wurde aus der Mitte der Einwohnerschaft der Stadt München heraus geschaffen, während *St. Michaels* alleiniger Bauherr der Landesfürst war. Und die Tatsache, dass

3 Schade 1960: 225; vgl. Huse 1990: 28 f.

4 Hartmann 2001: 35.

5 Mayer-Deutsch 2011.

6 Hartmann 2001: 35; Nising 2004: 209f.

7 Terhalle 1997: 90.



Abb. 1 St. Michael in München

8 Paal 2004: 2, 22 ff.;
vgl. Huse 1990: 30 f.;
zur Baugeschichte Nising 2004: 212 ff.

neuzeitlich-zentralistische Machtstrukturen den Bau ermöglichten, hat auch Auswirkungen auf seine Gestalt. Die Schauseite nämlich zeigt oben Christus und unten gleichsam als seinen ersten Soldaten den Hl. Michael in einer vergoldeten Nische; darunter findet sich das herzogliche Wappen. So verknüpft Wilhelm V. Kirchenbau und Dynastie, und diese Absicht zeigt sich auch in den weiteren Fürstenstandbildern, die zwischen der Vertikalen von Michael und Christus in großer Zahl über die Fassade verteilt sind.⁸ Dieses Programm lässt sich auch anders herum lesen: der Jesuitenorden verknüpft seine Kirche mit der Dynastie eines der zentralen Gebiete des Hl. Römischen Reiches.

St. Michaels Fassade mit ihren zielgerichtet artikulierten Schau- und Informationswerten lässt eher an ein dekoriertes Großpatrizierhaus denken (oder auch an werblich aufgeladene Kino- oder Kaufhausfassaden). Außergewöhnliche architektonische Qualitäten entfalten sich erst im Innenraum. Ein gewaltiges Tonnengewölbe überspannt das Kirchenschiff und setzt sich, um eine Stufe verkleinert, in die Chorzone hinein fort. Der monumentale Raum ist auf den ersten Blick vollständig zu übersehen und gut ausgeleuchtet. Das ist ein in Deutschland neuer und besonders im Vergleich zu spätgotischen Modellen strukturell einfach gegliederter Raumtyp. Durch den Dimensionssprung in der weiterlaufenden Tonne am Eingang zur Chorzone wird in *St. Michael* die für Jesuitenkirchen generell typische Fokussierung auf Chorbereich und Altar auf so elegante wie einfache Weise befördert. Auch wenn dies das vielleicht auffälligste Einzelement ist, so dienen derselben Absicht auch »die nacheinander angeordneten und die Raumflucht betonenden Gurtbogensysteme der großen Tonne, die wie perspektivisch wirkende Proszenien einen Tiefensog evozieren [helfen]. [...] All diese Elemente hintereinandergestaffelter Umrahmungen«⁹ zielen gleichermaßen auf die visuelle Hervorhebung des Altarbereiches. Die Gemeinde wird klar und eindeutig auf den Priester ausgerichtet – und umgekehrt seine Handlungsmacht verstärkt. Was hier geschieht, ließe sich auch unter das Motto stellen: Durch blickbahnende Perspektive zu gesteigerter Partizipation.

9 Terhalle 1997: 105.

10 Schade 1960: 252 ff.
Heilsgeschichte und Weltgeschichte sind auch in einem Stich Johannes Sadelers (nach Friedrich Sustris) von 1589 verschränkt, der den schönen Titel trägt: *Die Hl. Familie vor der St. Michaelskirche*; der Hl. Josef als tätiger Bauzimmermann vermittelt zwischen den Sphären, während Engel Baumaterialien zur Turmspitze fliegen (Baumstark 1997: 383).

Den Anspruch, der mit dem Bau von *St. Michael* verbunden war, indizieren auch die außergewöhnlich aufwendigen Feierlichkeiten zur Einweihung. So wurde ein Schauspiel mit 900 Mitwirkenden und acht Stunden Dauer aufgeführt, was es zum »größten Jesuitendrama des 16. Jahrhunderts« macht – und dieses Schauspiel war nicht opulente Zugabe, sondern »integrierender Bestandteil der Religiosität und Geistigkeit des Ordens und der Zeit«. Heilsgeschichte und Weltgeschichte wurden verschränkt, Michael kämpft gegen Luzifer, Diokletian gegen die Christen, und es endet im München der Gegenwart mit einem Sieg über die (u. a. protestantischen) Ketzler.¹⁰ Schauspiel und Architektur fließen zusammen und machen *St. Michael* für einen Augenblick zum virtuellen Zentrum des Weltgeschehens. Dies ist der hochsymbolische Ausgangspunkt für die Präsenz der Jesuiten in der Stadt. Für den Komplex von Kirche und Kolleg mussten vierunddreißig Anwesen

geräumt werden. Der hier entstehende »Staatskirchenbau« war nicht nur das größte einheitlich geplante Gebäude Münchens, sondern sollte sich »zum ersten Staatsbau des neuzeitlichen Bayern überhaupt«¹¹ entwickeln. Dabei vermochten die Jesuiten als Nutzer durchzusetzen, dass die Anlage ihren Wirkungsabsichten in jeder Hinsicht entsprach.

11 Sauermost, zit. n. Niesing 2004: 221f.; vgl. Huse 1990: 28.

Die Decke von San Ignazio

Im Jahr 1693 veröffentlichte der Maler und Architekt Andrea Pozzo, der als Laienbruder dem Jesuitenorden angehörte, seine *Perspectivae pictorum et architectorum*, einen Traktat, der in wesentlichen Teilen von der Quadratura, also der Deckenmalerei mit Scheinarchitektur, handelt. In den gleichen Jahren, zwischen 1691 und 94, führt er auch Gemälde in der Kirche *San Ignazio* in Rom aus, die nach *Il Gesù* die zweite große Jesuitenkirche der Stadt ist. Neben kleineren Arbeiten in der Apsis handelt es sich dabei vor allem das große Deckenfresko im Gewölbe über dem 36 Meter langen und 17 Meter breiten Mittelschiff (Abb. 2). Dargestellt ist eine Apotheose des Hl. Ignatius unter dem Titel: *Allegorie auf das Missionswerk der Jesuiten*.¹² Fast genau in der Bildmitte schwebt die heilige Dreifaltigkeit. Von ihr gehen Strahlen aus zum ein wenig darunter auf einer Wolke schwebenden Ignatius, dessen ganze Körperhaltung auf Empfangsbereitschaft hinweist. Zugleich werden sie, was er offenen Auges annimmt, beim Gang durch seinen Körper umgelenkt bzw. reflektiert; der göttliche Strahl bricht sich und wird vom zwischen Himmel und Erde schwebenden Ignatius auf die vier damals bekannten Erdteile weitergeleitet, deren Personifikationen im Attikageschoß der Scheinarchitektur zu sehen sind. Ignatius ist also gleichsam ein Transmissionselement, ein Kybernet; er vermittelt den göttlichen Willen zur Erde hin, verteilt ihn damit auch auf das jesuitische Netzwerk, das dann für weitere Übertragung sorgen wird. Der Bildgedanke wird durch den Illusionismus der Malerei unterstützt. Vom – allerdings sehr eng umgrenzten und durch eine Marmorplatte auf dem Fußboden markierten – idealen Betrachterstandpunkt aus wird das Auge des Gläubigen aus dem realen Raum in die Scheinarchitektur gezogen und von dort in den entgrenzten Himmelsraum, von dem aus, in umgekehrter Richtung und vermittelt über das Relais Ignatius, der göttliche Wille sich über die Erde ausbreitet.

12 Allgemein zu Pozzo Bauer 1992: 256 ff.; vgl. Hellwig 1997: 391.



Abb. 2 Andrea Pozzo: Deckenfresko in S. Ignazio, Rom

Pozzos Fresko besetzt auch deswegen einen so prominenten Platz in der Geschichte des Ordens, weil hier dessen globale Ikonographie großartig entfaltet ist. Deren Grundmuster entstanden schon früh. Bereits eine um 1630 entstandene Radierung Sadelers d.J. zeigt unterhalb von Ignatius nicht ein zufälliges Stück Erde, sondern einen weiten Raum, der vom Grafiker unzweideutig nach dem Muster der großen gemalten Weltlandschaften der Epoche ausgearbeitet wurde. Der Bezug des jesuitischen Anspruchs zum supervisionären Bildmuster allerdings ist hier nicht eindeutig geklärt, anders als in zahlreichen weiteren Darstellungen, bei denen von Ignati-

13 Zu Bartoli siehe Levy 2004: 153; zu Storer und Kilian siehe Kraus/Ottomeyer 2007: 288, 457; zu »Unus non sufficit orbis« (»Eine Welt ist nicht genug«) siehe Wright 1955: 52, 54; siehe auch: Clossey 2011.

us als Repräsentanten des Ordens Direktiven in alle Richtungen der Welt ausgehen. So zeigt das Frontispiz zu Danielo Bartolis Ignatius-Biographie von 1659 einen Globus, auf den hin der im Himmel schwebende Heilige Strahlen entsendet. Noch ein drittes Verfahren, um das globale Ganze darzustellen, bietet die etwa gleichzeitig entstandene *Weltmission der Jesuiten* von Storer und Kilian – nämlich eine Weltkarte, herzförmig in der Art von Abraham Ortelius. Mit einer kartographischen Darstellung schmückt sich auch eine Schrift, die zum einhundertjährigen Bestehen des Ordens in Antwerpen erschien, hier sogar kombiniert mit der Unterschrift »Unus non sufficit orbis«.¹³

Ein ganzes Spektrum also von Repräsentationen des globalen Anspruchs begleitet die Geschichte des Ordens und kulminiert schließlich in Pozzos Fresko. In ihm ist der reale architektonische Raum mit der Fiktion des gemalten dreidimensionalen Raums »zu einem einzigen, vom Betrachter erlebten Wirklichkeitsraum« zusammengeführt. Mit dem Ziel einer »visuellen Vereinnahmung des Betrachters«¹⁴ sind Realraum und Bildraum entgrenzt. Er sieht sich in einem hybriden Groß- oder Universalraum, der ihm, wenn er auf dem richtigen Standpunkt steht, neben der Größe der Erde auch die Reichweite der Arbeit des Ordens suggestiv vergegenwärtigt.

14 Erben 2008: 105.

Wirkungsmittel überhaupt

Die Geschichte des Ordens lässt sich auch unter dem Gesichtspunkt betrachten, dass mit ihm zur Ausbreitung des Glaubens unter den Bedingungen der Neuzeit ein Laboratorium der Globalisierung begründet wurde. Mit der Expansion wurden auch die ästhetischen Wirkungsmittel geschärft. Die Vermutung liegt nahe, dass es einen Zusammenhang zwischen beidem gibt. Zentraler Ausgangspunkt war stets das Tridentinum; die Jesuiten entwickelten vielfältig effektive Verfahren, um die Beschlüsse des gegenreformatorischen Konzils in kirchliche Praxis umzusetzen. Grundsätzlich war die tridentinische Kultur sinnlich geprägt, insbesondere bilderfreundlich und darüber hinaus zum Einsatz aller nur denkbaren Vergegenwärtigungsmittel geneig. Über Verfahren, eine transzendente Welt so konkret wie möglich zu imaginieren, sollte der Glauben gestärkt werden. Das stand im Gegensatz zur Haltung der Reformatoren, die es ablehnten, allerdings in verschiedenen Graden, die Glaubenshoffnungen der Menschen zu versinnlichen. Unter den jesuitisch (um)geprägten Künsten ist zunächst die Architektur zu nennen. Kirchenbauten sollten keine neutralen Hüllen sein, sondern auf Wirkungsmächtigkeit hin konzipiert werden, sowohl in Hinsicht auf ihre äußere Umgebung wie auch nach innen hin. Mit dem Bau von *Il Gesù*, seiner auf den Eingang hin fokussierten Fassade und dem großen lichten Innenraum, der – unter Zusatz auch einer sinnlich ansprechenden Ausstattung – die Rezeptions- und Partizipationsbedingungen in Richtung auf ungestörte Sicht- und Hörbarkeit des Priesters verbesserte, war ein Musterbau nicht nur jesuitischer Architektur, sondern des Barock-

stils insgesamt geschaffen. Doch bedeutete dies keine Festlegung auf einen ›Jesuitenstil‹; nach dem Prinzip der Akkommodation entstanden zahlreiche Bauten nach den Vorgaben lokaler Traditionen. Der jesuitische »modo nostro«¹⁵ ist also kein Stilprogramm, sondern wesentlich bezogen auf die möglichst ungestörte Umsetzung der Wirkungsabsicht. Dabei spielt die Vorstellung der »persuasio«, der Überredung, eine wichtige Rolle, zu der auch die schnelle Erfassbarkeit eines Raumes (und genauso eines Bildwerkes) beiträgt.¹⁶

15 Nising 2004: 46 f., vgl. Wittkower 1982: 23 ff., bes. 25; allgemein auch: Hartmann 2001: 65 ff.

16 Levy 2004: 39, 52, 54; vgl. dazu die Rezension Karner 2005; vgl. auch Terhalle 1997: 84.

Anders als im Fall der Architektur, deren Entwicklungsperspektiven offenbar als nicht strittig angesehen wurden, äußerte sich das Konzil von Trient sehr konkret zur Frage der Bilderverehrung. Bildnisse sollen verehrt werden, aber

»nicht als ob angenommen werde, es liege in ihnen irgendetwas Göttliches oder eine Kraft, um deretwegen sie zu verehren seien, oder als ob von ihnen etwas zu erbitten sei, oder als ob auf die Bilder das Vertrauen zu setzen sei, wie es dereinst von den Heiden geschah, die ihre Hoffnung auf die Götzen setzten, sondern weil die Ehre, welche ihnen erwiesen wird, sich zurückbezieht auf die Urbilder, die sie darstellen«.¹⁷

17 Beschlüsse und Glaubensregeln des hochheiligen allgemeinen Concils zu Trient, Regensburg 1910, S. 163, zit. n. Nising 2004: 36.

Der Nutzen der Bilderverehrung in der hier beschriebenen Form liegt darin, den Gläubigen die Erinnerung zu stärken, um sie so zu einer christlichen Lebensweise zu führen. Die Klarstellung wurde weniger erzwungen durch die Kritik Luthers, der Bilder als wertneutral verstand, als durch die grundsätzliche Bilderfeindlichkeit besonders Zwinglis und Calvins. Gemeinsam aber ist den Reformatoren das Vertrauen besonders auf das Wort. Mit den Konzilsbeschlüssen waren demgegenüber die Grundlagen katholischen Bildergebrauches geklärt, und es konnte sich am Eingang in den Barock eine neue Bildsprache entwickeln.

Diese Sprache war vielfach von hoher affektiver Wirkungsmacht; den Gläubigen wurde ein Drama vorgeführt, um sie tatsächlich zu bewegen. Die Ausstattung der Jesuitenkirchen bot Muster der neuen Kunst, und naheliegenderweise auch da, wo Themen aus der eigenen Ordensgeschichte zur Darstellung kamen. Beispielhaft belegen dies die beiden Hochaltarbilder von Rubens für die Jesuitenkirche in Antwerpen, die 1618 entstanden. Sie zeigen die Heiligen Ignatius und Franz Xaver, die allerdings beide erst vier Jahre später tatsächlich zu Heiligen erklärt wurden (Franz Xaver war noch nicht einmal seliggesprochen). Faktisch sollten die Bilder der beiden Jesuiten, die bis dahin noch nirgendwo so prominent verehrt worden waren, den Prozess der Heiligsprechung beschleunigen helfen. Die Präsentation hatte eine Besonderheit auch darin, dass die Werke im Verlauf eines Jahres ausgetauscht wurden, also wie Bühnenbilder wechselten. Eine Zeit lang war Ignatius, dann Franz Xaver zu sehen; dazu kamen biblische Darstellungen. Mit dem Wiedererscheinen der ja noch fast zeitgenössischen historischen Figuren wurde nicht nur die Erinnerung jeweils neu aktiviert,

18 Göttler 1999: 11, 13.

19 Tietze 1956: 14.

20 Vgl. zu Einzelheiten der Bildmotive
Göttler 1999: 16 f.; vgl. auch Hetzer
1984: 203 f.

21 Göttler 1999: 20 f.

sondern für die Kirchenbesucher ihr Leben auch in den Kreis biblischen und kirchengeschichtlichen Geschehens eingesenkt¹⁸. Die Bilder konnten allerdings nur solange vor Ort bleiben wie der Orden selber; als die Jesuiten aus den damals österreichischen Niederlanden ausgewiesen wurden, verloren auch sie ihren Platz. Maria Theresia erwarb sie für die kaiserlichen Sammlungen in der Stallburg, aus denen sie dann in den Besitz des Wiener Kunsthistorischen Museums übergingen.¹⁹

Beide Bilder zeigen Wundertaten. Die zukünftigen Heiligen stehen erhöht rechts von der Bildmitte und wirken, gegen die Leserichtung, auf eine Gruppe von Menschen links unter ihnen. Ignatius steht in einer Kirche, Franz Xaver im Außenraum vor einem offenbar heidnischen Tempel, der aber in europäischer Architektursprache ausgeführt ist. Die exotische Kleidung und Erscheinung einiger der vor ihm Versammelten reicht als Hinweis auf seine entlegenen Wirkungsstätten. Während der Ansprache Franz Xavers lässt ein Licht- oder Blitzstrahl eine Götterstatue zerbrechen, Tote werden wieder zum Leben erweckt und ein Lahmer scheint geheilt.²⁰ Dabei wird die rhetorisch übermittelte Heilkraft Franz Xavers durch den gleichgerichteten Energiestrahel über ihm noch einmal visuell verstärkt. Ignatius hingegen exorziert zwei Besessene, und offensichtlich erfolgreich, denn die unkörperlich dargestellten Dämonen entweichen in den hinteren Bereich des Kirchenraumes. Eine Säulenreihe und eine Gruppe ähnlich gleichgerichtet assistierender Geistlicher markieren die zentrale und szenenbeherrschende Position des Heiligen. Durch diesen bildzentralen Block aus Menschen und Bauteilen wird seine Bedeutungssphäre gleichsam amplifiziert. Die Körperhaltung entspricht den ruhigen Vertikalen der Architektur, während der Aktionszusammenhang – bestehend aus der Austreibungsgeste von Ignatius, der großen und dramatisch bewegten Gruppe vor ihm und den entweichenden Dämonen – in einer dynamischen V-Figur erscheint. Die Stufen im Vordergrund leiten den Bildraum in den Realraum über bzw. lenken umgekehrt den Blick der Kirchenbesucher auf das Bildgeschehen. Bei beiden Bildern ist der Kontrast auffällig zwischen der gemessenen Rhetorik der prominent inszenierten jesuitischen Akteure und dem unregelmäßigen Geschehen, auf das sie bestimmend einwirken. Dabei werden die Protagonisten, ihrer Geschichte und Bedeutung entsprechend, verschieden präsentiert: Franz Xaver außen in einer fremden Welt, Ignatius in einem sorgfältig durchstrukturierten Innenraum und damit symbolisch auch eher als Systembauer.

Die von Rubens benutzte Bildsprache zielt auf Vergegenwärtigung, und so sind die »übernatürlichen Kräfte von Ignatius und Franz Xaver [...] als körperliche Handlungen dargestellt«. Das mussten nicht notwendig historische Taten sein, die ja unter anderem aus den vorliegenden Biographien von Ignatius und Franz Xaver zu entnehmen gewesen wären. Rubens »formte vielmehr, ausgehend von den Texten, die einzelnen miraculösen Berichte zu zeitgenössischen exempla um, die vom Publikum als Teil der eigenen Wirklichkeit erfahren wurden.«²¹ Das Prinzip der Wirkungsstei-

gerung durch Veranschaulichung in Form von Handlungen entspricht einer Strategie, die in zahlreichen theoretischen Werken der Zeit entwickelt wurde, ob in der Kunsttheorie, Rhetorik oder Schauspiellehre. So glaubte man, bestimmte Affekte durch bestimmte Körperstellungen und Gesten erzeugen zu können. In der Ausbildung eines jeden Jesuiten nahm die Rhetorik, zu der eben zentral auch der körperliche Aspekt gehört, einen wichtigen Platz ein. Und in dieser Logik bewegt sich auch die Sprache von Rubens. Die Figuren auf beiden Bildern zeigen durchgängig eine Rhetorik der Körper, die das Geschehen nicht nur plausibilisiert, sondern es auch übertragungsmächtig darbietet. Emotionale Komponenten treten zu den rationalen oder überwiegen sie sogar.

Die Beredsamkeit der Körper korrespondierte mit der nach dem Tridentinum wieder verstärkten Betonung religiöser Rituale, einer Antwort auch auf die genau gegenläufigen Bestrebungen der Reformatoren. Der Bildschmuck wie der gesamte Kirchenraum sollten Teil des »*theatrum sacrum*« werden und alle Sinne so ansprechen wie die Handlungen der Priester. Inszenatorische Elemente standen fortan gegen protestantische Wortbezogenheit – wie überhaupt den Kult nackter Aufrichtigkeit. Die Jesuiten wurden mit zu den wichtigsten Protagonisten der gegenreformatorischen ›Theaterkultur‹ – und Rubens bot als von ihnen mit dem Schmuck der Antwerpener Kirche beauftragter Künstler auch deswegen gute Voraussetzungen, weil er sich während seines Italienaufenthaltes mit den Darstellungsmöglichkeiten von Affekten beschäftigt und ein entsprechendes Skizzenbuch angelegt hatte.²² Auch gingen in die Bilder an mehreren Stellen Motive von Raffael ein, die Rubens seinen Absichten anverwandelte. Im Zentrum seiner Wunderdarstellungen steht dann der »kranke, traumatisierte, durch dämonische Kräfte bewegte Leib, den die Heiligen durch wirkungsmächtige Gesten zu beeinflussen und zu kontrollieren versuchen«. ²³ Und so wurden Rubens' Bilder in der Jesuitenkirche zu Mustern einer Religiosität, die statt auf Diskursivität wesentlich auf die Möglichkeit der Einfühlung setzte; das zielgerichtet Inszenierte galt als Wegbahnung zu den Glaubensinhalten.

22 Göttler 1999: 20 f.

23 A. a. O.: 28, vgl. auch 25 f.

Neben Architektur und Malerei spielte auch das Theater selbst eine herausgehobene Rolle in der religiösen Arbeit der Jesuiten; zum Einsatz kam es in Kollegien, an den Höfen und in der Öffentlichkeit. Auch wenn hier schon vom Medium her vorgegeben ist, dass Sachverhalte versinnlicht werden, so ist das Theater für die Jesuiten weit mehr als ein weiteres Wirkungsmittel. Der inszenatorische und bühnentechnische Aufwand, der im Jesuitentheater betrieben wurde, lässt diese Kunstform als eines der überhaupt wichtigsten Instrumente des Ordens erscheinen. Hier kam alles zum Einsatz, was bis hin zu Flug- und Wolkenmaschinen im Barocktheater überhaupt möglich war, jetzt aber in Dienst genommen wurde, um den Glauben zu festigen. Entsprechende Dramen wurden in fast jeder größeren katholischen Stadt aufgeführt, und natürlich besonders häufig in den Kollegien, unter denen die großen wie das Pariser *Louis le Grand* sogar drei

24 Hartmann 2001: 62 ff.

25 Pörnbacher 1983: 201 f.

Bühnen besaßen. Schauspieler waren häufig die Jesuitenschüler selber.²⁴ In den Städten gab es auch Open-Air-Aufführungen, bei denen nicht nur Straßen und Plätze zur offenen Szene wurden, sondern auch Bürger oder Hofleute als Schauspieler in Erscheinung traten. Als in München 1574 ein Stück über den Sieg Kaiser Konstantins über Maxentius zur Aufführung kam, dauerte das Spiel zwei Tage. 1577 war in einem anderen Stück mit 2.000 Personen fast ein Zehntel der damaligen Einwohnerschaft beteiligt, wobei es Umzüge gab, die durch die ganze Stadt führten. Auch Requisiten kamen nicht notwendigerweise aus dem Fundus, sondern da, wo etwa goldene und silberne Geschirre gefordert waren, auch direkt vom Hof.²⁵ Und bei diesem Maß an Beteiligung wird neben dem Wunsch nach eindringlicher Vergegenwärtigung der religiösen Stoffe noch eine andere Dimension des Jesuitentheaters sichtbar, nämlich der potentielle Einbezug der ganzen städtischen Sozietät. Vielleicht kann man in den großen Aufführungen auch einen Vorläufer der Massenfeste nach der Französischen Revolution (die ja zum Teil von keinem geringeren als Jacques-Louis David choreographiert waren) oder der Bespielung der Straßen und Plätze nach der bolschewistischen Revolution sehen. Neben allem Didaktischen ging es hier stets auch um die Verknüpfung einer Idee mit dem Erlebnis der Vergemeinschaftung.

Das Interesse der Jesuiten an möglichst effektiven Wirkungsmitteln aber reichte noch weiter, bis in den Bereich allgemeiner Medientechnik hinein. So wurde mit einfachen Mitteln etwas vorweggenommen, was heute unter dem Stichwort »Medienfassade« firmiert, und das sind die sogenannten Illuminationen. Die Präsentation von hinten beleuchteter Bilder an den Fassaden oder auch in den Fenstern jesuitischer Gebäude. Die Geburt eines Sohnes Maria Theresias etwa war Anlass, um auf der »Galerie« (gemeint ist wohl der Altan) der Wiener Jesuitenkirche am Hof, die den schönen Namen trägt *Zu den neun Chören der Engel*, ein – wie es in einer zeitgenössischen Quelle heißt – »mit einigen tausend Lampen beleuchtetes Ehren-Gerüst« zu errichten:

»Der innere Theil stellte vor ein prächtiges Gebäu nach dorischer Art, ober dessen Spitze sich in denen Wolken eine nach Mathematischer Kunst von dicken Glas und dahin gestellten Rausch = Gold verfertigte und daher einen sehr großen Schein von sich Werffende, aufgehende Sonne zeigte mit der Inschrift: Sicut Sol oriens mundo«.²⁶

26 Ghelen, Johann Peter von: Wienerische Beleuchtungen (1741), zit. n. Popelka 2003: 150.

27 Siehe dazu Mayer-Deutsch 2011: 12 ff.

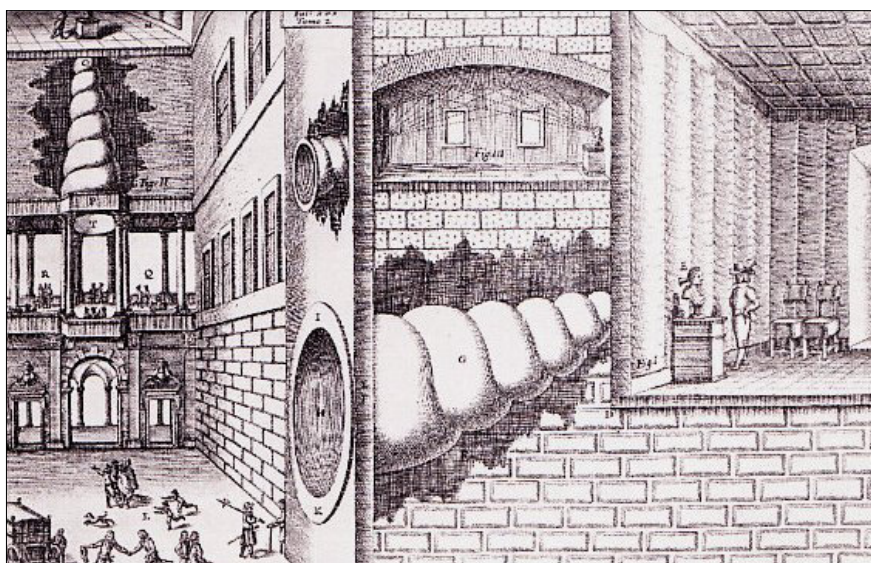
28 A. a. O.: 11, 240 ff.

Auch in dieser zunächst rein bildlich-suggestiven Illumination zeigt sich am Ende noch die Verbindung mit dem Wort; so wird noch das visuell Verführerischste in den didaktischen Dienst genommen. Über derartige Verfahren hinaus gehört mit Athanasius Kircher auch einer der großen medientechnischen Utopisten zum Orden. Sein geistiges Profil insgesamt ist schwer zu beschreiben²⁷ am ehesten trifft wohl noch der durchaus epochentypische Begriff »Universalgelehrter«. So entwickelte er auch das Projekt einer Weltzeituhr²⁸, was beiläufig indiziert, dass die Jesuiten nicht nur

die Dimensionen des Raumes, sondern darüber hinaus ebenso den Faktor einer getakteten Zeit in ihr Wirken miteinbeziehen wollten. Kircher begann ab 1633 als Professor der Mathematik am *Collegio Romano* zu unterrichten, wo er auch seine große und stark besuchte Kunst- und Wunderkammer einrichtete. Das *Collegio* selbst war so etwas wie die ›Schaltzentrale‹ der Jesuiten, hier liefen die Berichte aus der ganzen Welt ein, wurden geordnet und ausgewertet und dann für Ausbildung, Öffentlichkeitsarbeit oder bestimmte Initiativen des Ordens eingesetzt.²⁹ Unter Kirchers zahllosen Erfindungen finden sich Übertragungsapparaturen für Wort und Bild wie der Plan einer großen Abhöranlage mit langen Schallübertragungsrohren, die alles auf Plätzen oder in Palästen Gesprochene in ein Auswertungszentrum weitergeleitet hätten (Abb. 3). Ähnlich ließen sich natürlich auch Konzerte übertragen. Dazu kommen Apparate zur Bildprojektion, die nun aber nicht umstandslos der Vorgeschichte des Kinos zugeordnet werden können, sondern auch zur Bildmeditation gedacht waren, die im Gegenständlichen das Glauben erweckende zu erkennen bestrebt war.³⁰ Insgesamt lässt sich, wenn man eine mediengeschichtliche Perspektive einnimmt, die Arbeitsweise der Jesuiten auf zwei Prinzipien zurückführen:

»Die internationale Vernetzung eines prinzipiell hierarchisch und zentralistisch strukturierten Systems von Glauben, Wissen und Politik wurde verbunden mit der Entfaltung von fortgeschrittenen Strategien der Inszenierung ihrer Botschaften, einschließlich der Erfindung und des Baus entsprechender Apparate.«³¹

Kirchers mediale Inventionen stehen dabei nicht für sich, er ist weniger an den Technologien selbst interessiert, sondern sie sind mögliche Mittel zur Verwirklichung seiner großen Idee der Ineinanderfügung aller Sphären des Wissens wie auch der Vernetzung aller Wissenden, um – und nicht zuletzt auch über eine multiple Anregung der Sinne – den großen Zusammenhang der Dinge der Schöpfung erfahrbar zu machen.



29 Zielinski 2002: 138, 141.

30 A. a. O.: 153 f., 161 ff; zur ›Abhöranlage‹ auch: Hocke 1957: 122 f; zur jesuitischen Bildmeditation: Hundemer 2003: 262 ff.

31 A. a. O.: 143.

Abb. 3 Athanasius Kircher: Entwurf einer Abhöranlage

Christoph Asendorf ist seit 1996 Professor für Kunst und Kunsttheorie an der Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Europa-Universität Viadrina in Frankfurt (Oder). Im WS 2004/05 Visiting Fellow am Internationalen Forschungszentrum Kulturwissenschaften in Wien. 2008 Verleihung der *Martin-Warnke-Medaille* zusammen mit dem Wissenschaftspreis der *Aby-Warburg-Stiftung*. 2009–2010 Senior Fellow am IKKM (Internationales Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie an der Bauhaus-Universität Weimar). Forschungsthematiken: Kunst in der modernen Zivilisation, Verhältnis von Kunst, Wissenschaft und Technik, Ikonographie der Neuzeit zu Auswirkungen der veränderten Raumerfahrungen.

Literatur

Bauer, Hermann (1992): *Barock. Kunst einer Epoche*. Berlin.

Baumstark, Reinhold (1997) (Hg.): *Rom in Bayern – Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten*. München.

Clossey, Luke (2011): *Salvation and Globalization in the Early Jesuit Missions*. Cambridge (UK).

Erben, Dietrich (2008): *Die Kunst des Barock*. München.

Göttler, Christine (1999): »Actio« in Peter Paul Rubens' Hochaltarbildern für die Jesuitenkirche in Antwerpen. In: Imorde, Joseph / Neumeyer, Fritz / Weddigen, Tristan (Hgg.): *Barocke Inszenierung*. Emsdetten / Zürich, S. 10–31.

Hartmann, Peter Claus (2001): *Die Jesuiten*. München.

Hellwig, Karin (1997): *Malerei des 17. Jahrhunderts in Italien, Spanien und Frankreich*. In: Toman, Rolf (Hg.): *Die Kunst des Barock, Architektur, Skulptur, Malerei*. Köln, S. 372–427.

Hetzer, Theodor (1984): *Rubens und Rembrandt*. Mittenwald.

Hocke, Gustav René (1957): *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst. Beiträge zur Ikonographie und Formgeschichte der europäischen Kunst von 1520 bis 1650 und der Gegenwart*. Rowohlt deutsche Enzyklopädie; 50/51. Hamburg.

Hundemer, Markus (2003): Argumentative Bilder und bildliche Argumentation: Jesuitische Rhetorik und barocke Deckenmalerei. In: Karner, Herbert / Telesko, Werner (Hgg.): Die Jesuiten in Wien. Zur Kunst- und Kulturgeschichte der österreichischen Ordensprovinz der »Gesellschaft Jesu« im 17. und 18. Jahrhundert. Wien, 261–273.

Huse, Norbert (1990): Kleine Kunstgeschichte Münchens. München.

Karner, Herbert (2005): Rezension von: Evonne Levy: Propaganda and the Jesuit Baroque. In: Sehepunkte. 5. Jg., Nr. 11, 2005. www.sehepunkte.de/2005/11/6604.html [27.04.2013].

Kraus, Michael / Ottomeyer, Hans (Hgg.) 2007: Novos Mundos – Neue Welten. Portugal und das Zeitalter der Entdeckungen. Berlin / Dresden.

Levy, Evonne (2004): Propaganda and the Jesuit Baroque. Berkeley.

Mayer-Deutsch, Angela (2011): Das Musaeum Kircherianum. Kontemplative Momente, historische Rekonstruktion, Bildrhetorik. Zürich.

Nising, Horst (2004): »... in keiner Weise prächtig«. Die Jesuitenkollegien der süddeutschen Provinz des Ordens und ihre städtebauliche Lage im 16–18. Jahrhundert. Petersberg.

Paal SJ, Bernhard (2004): Jesuitenkirche St. Michael München. Kunstführer; 30. Regensburg.

Popelka, Lieselotte (2003): ... Quasi per umbram objicimus. Jesuiten als Erfinder ephemerer Strukturen. In: Karner, Herbert / Telesko, Werner (Hgg.): Die Jesuiten in Wien. Zur Kunst- und Kulturgeschichte der österreichischen Ordensprovinz der »Gesellschaft Jesu« im 17. und 18. Jahrhundert. Wien, S. 147–156.

Pörnbacher, Karl (1983): Jesuitentheater und Jesuitendichtung in München. In: Wagner SJ, Karl; Keller SJ, Albert (Hgg.): St. Michael in München. Festschrift zum 400. Jahrestag der Grundsteinlegung und zum Abschluss des Wiederaufbaus. München / Zürich, S. 200–214.

Schade SJ, Herbert (1960): Die Berufung der Jesuiten nach München und der Bau von St. Michael. In: Der Mönch im Wappen – Aus Geschichte und Gegenwart des katholischen München. München / Zürich, S. 209–257.

Terhalle, Johannes (1997): ... ha della Grandezza de padri Gesuiti. Die Architektur der Jesuiten um 1600 und St. Michael in München. In: Baumstark, Reinhold (Hg.): Rom in Bayern – Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten. München, S. 88–146.

Tietze, Hans (1956): Die großen Nationalgalerien. Meisterwerke der Malerei aus den großen Museen der Welt. Zürich.

Wittkower, Rudolf (1982): Art and Architecture in Italy 1600–1750. New Haven / London.

Wright, Jonathan (1995): Die Jesuiten. Mythos – Macht – Mission. Essen.

Zielinski, Siegfried (2002): Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens. Rowohlts Enzyklopädie; 55649. Reinbek.

Abbildungen

Abb. 1 Nöhbauer, Hans F. 1993: München. Mit Aufnahmen von Achim Bunz. München, S. 114.

Abb. 2 Bösel, Richard / Lydia Salviucci Insolera (Hgg.) 2010: Mirabili Disinganni. Andrea Pozzo (Trento 1642 – Vienna 1709). Pittore e architetto gesuita. Rom, p. 76.

Abb. 3 Zielinski, Siegfried 2002: Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens. Rowohlts Enzyklopädie; 55649. Reinbek, S. 154.

Zitervorschlag

Asendorf, Christoph: Synästhetisch wirken – Zur Architektur und inszenatorischen Praxis der Jesuiten. In: Wolkenkuckucksheim, Internationale Zeitschrift für Theorie der Architektur. Jg. 18, Heft 31, 2013. http://cloud-cuckoo.net/fileadmin/hefte_de/heft_31/artikel_asendorf.pdf [25.11.2013]. S. 111–126.